



La ciudad de las Columnas

Alejo Carpentier

El aspecto de La Habana, cuando se entra en su puerto —escribía Alejandro de Humboldt en los primerísimos años del siglo pasado— es uno de los más rientes y de los más pintorescos que puedan gozarse en el litoral de la América equinoccial, al norte del ecuador. Este lugar, celebrado por los viajeros de todas las naciones, no tiene el lujo de vegetación que adorna las orillas del río Guayaquil, ni la salvaje majestad de las costas rocosas de Río de Janeiro, puertos del hemisferio austral, pero la gracia que, en nuestros climas, embellece los paisajes de naturaleza culta, se mezcla aquí a la majestad de las formas vegetales, al vigor orgánico que caracteriza la zona tórrida. Solicitado por tan suaves impresiones, el europeo se olvida del peligro que le amenaza en el seno de las ciu-

dades populosas de las Antillas; trata de entender los elementos diversos de un vasto paisaje, contemplar esas fortalezas que coronan las rocas al este del puerto, ese lago interior; rodeado de poblados y de haciendas, esas palmeras que se elevan a una prodigiosa altura; esa ciudad medio oculta por una selva de mástiles y los velámenes de las naves"... Pero, añade el amigo de Goethe, dos páginas más adelante, al referirse a la Calle de los Mercaderes: "Aquí, como en nuestras más antiguas ciudades de Europa, sólo con suma lentitud se logra enmendar el mal trazado de las calles."

Urbanismo, urbanistas, ciencia de la urbanización. Todavía recordamos las conjunciones que de la palabra "Urbanismo" se daba, con espesos caracteres entintados, en los ya clásicos artículos que publicaba Le Corbusier hace más de cuarenta años, en las páginas del "Esprit Nouveau". Tanto se viene hablando de urbanismo, desde entonces, que hemos acabado por creer que jamás ha existido, antes, una visión urbanística, o al menos, un instituto del urbanismo. Humboldt se quejaba, en su tiempo, del mal trazado de las calles habaneras. Pero llega uno a preguntarse, hoy, sino se ocultaba una gran sabiduría en ese "mal trazado" que aún parece dictado por la necesidad primordial –trópica– de jugar al escondite con el sol, burlándole superficies, arrancándole sombras, huyendo de sus tórridos anuncios de crepúsculos, con una ingeniosa multiplicación de aquellas "esquinas de fraile" que tanto se siguen cotizando, aún ahora, en la vieja ciudad de lo que fuera "intramuros" hasta comienzos del siglo. Hubo, además, mucho embadurno –en azafrán oscuro, azul sepia, castaños claros, verdes de oliva– hasta los comienzos de este siglo. Pero ahora que esos embadurnos se han quedado en los pueblos de provincia entendemos, acaso, que era una forma del *brise-soleil*, neutralizador de reverberaciones, como lo fueron también, durante tanto tiempo, los *medios puntos* de polícroma cristalería criolla que volvemos a encontrar como constantes plásticas definidoras, en la pintura de Amelia Peláez o René Portocarrero. Mal trazadas estarían, acaso, las calles de La Habana visitadas por Humboldt. Pero las que nos quedan, con todo y mal trazadas como pudieran estar, nos brindan una impresión de paz y de frescor que difícilmente hallaríamos en donde los urbanistas conscientes ejercieron su ciencia.

La vieja ciudad, antaño llamada de *intramuros* es ciudad en sombras, hecha para la explotación de las sombras –sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que le fue germinando, creciendo, hacia el Oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese "estilo sin estilo" que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. Porque, poco a poco, de lo abigarrado, de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue La Habana de otras ciudades del continente.

II

Al principio fue el Alarife, el hombre de la plomada y el mortero, de cuyo temprano paso al Nuevo Mundo queda constancia en los asientos de Pasajeros a Indias de la Casa de la Contratación de Sevilla. (Seis habían pasado ya a la Isla Española, antes de que se iniciara la colonización de Cuba.) De ahí que, independientemente de aquella Habana anterior a La Habana que –según se dice– alzaron unos cuantos colonos en las orillas del río Almendares, hemos de buscar el verdadero núcleo generador de la ciudad en aquellos humildes y graciosos vestigios que aún perduran en uno de los patios del antiguo Convento de Santa Clara, cerca de las clásicas tabernas pecaminosas del puerto bajo la presencia de un pequeño mercado, de un baño público y de una Fuente Municipal que, a pesar de su modestia, ofrece una evidente nobleza de factura. Trabajo todo, de alarife, como aquella "Casa del Marino", más ambiciosa, que aún puede verse a una escasa distancia de lo que fuera, en un tiempo, ágora entre manglares, plaza entre malezas, y que al ser revelada al público, en días de nuestra adolescencia, tras de larga reclusión impuesta por el envolvente crecimiento de un monasterio de clarisas, ostentaba todavía un borroso letrero que la identificaba como la "Casa del Pan".

Alejo Carpentier nació en La Habana el 26 de diciembre de 1904, hijo de un arquitecto francés establecido en las Antillas dos años antes. Fue miembro fundador del llamado "Grupo Minorista". A partir de 1924, organizó varios Conciertos de Música Nueva. En 1928 fue encarcelado por motivos políticos. Poco después marchó a París, donde dirigió la revista *Imán*. En 1937 participó en el Congreso de Escritores celebrado en Madrid y Valencia. De regreso a Cuba (1939), trabajó en la radio y realizó diversas investigaciones musicológicas. En 1945 se trasladó a Caracas, donde permaneció hasta 1959, año en que, con el triunfo de la Revolución, regresó a su país. Posteriormente vivió en París, donde formó parte de la representación diplomática de Cuba, hasta su muerte acaecida en abril de 1980.

No es nuestro propósito –y temprano debemos advertirlo– hacer un bosquejo histórico de la arquitectura cubana, obra que requería todo un aparato erudito, sino llevar al lector, de la mano, hacia algunas de las "constantes" que han contribuido a comunicar un estilo propio, inconfundible, a la ciudad aparentemente "sin estilo" (si nos atenemos a las nociones académicas que al estilo se refieren) que es La Habana, para pasar luego a la visión de "constantes" que pueden ser consideradas como específicamente cubanas, en todo lo que significa el ámbito de la isla. Al principio fue el Alarife. Pero las casas empezaron a crecer; mansiones mayores cerraron el trazados de las plazas y la columna –que no ya el mero horcón de los conquistadores– apareció en la urbe. Pero era una columna interior; grácilmente nacida en patios umbrosos, guarnecidos de vegetaciones, donde los troncos de palmeras –véase cuan elocuentemente queda ilustrada la imagen en el soberbio patio del Convento de San Francisco–

convivieron con el fuste dórico. En un principio, en casas de sólida traza, un tanto toscas en su aspecto exterior, como la que se encuentra frente a frente a la Catedral de La Habana, pareció la columna cosa de refinamiento íntimo, destinada a sostener las arcadas de soportales interiores. Y era lógico que así fuera —salvo en lo que se refería a la misma Plaza de la Cate-



dral, a la Plaza Vieja, a la plaza donde se alzaban los edificios destinados a la administración de la isla— en cuyas calles eran tenidas en voluntaria angostura, propiciadora de sombras, donde ni los crepúsculos ni los amaneceres enceguécian a los transeúntes, arrojándoles demasiado sol en la cara. Así, en muchos viejos palacios habaneros, en algunas ricas mansiones que aún han conservado su traza original, la columna es elemento de decoración interior, lujo y adorno, antes de los días del siglo XIX, en que la columna se arrojará a la calle y creará —aún en días de decadencia arquitectónica evidente— una de las más singulares constantes del estilo habanero: la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, columna infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que, por lo demás, al haber salido de los patios originales, han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de las edades. No hace falta recordar aquí que, en La Habana, podría un transeúnte salir del ámbito de las fortalezas del puerto, y andar hasta las afueras de la ciudad, atravesando todo el centro de la población, recorriendo las antiguas calzadas de Monte o de la reina, tramontando las cal-

zadas del cerro o de Jesús del Monte, siguiendo una misma y siempre renovada columnata, en la que todos los estilos de la columna aparecen representados, conjugados o mestizados hasta el infinito. Columnas de medio cuerpo dórico y medio cuerpo corintio, jónicos enanos, cariátides de cemento, tímidas ilustraciones o degeneraciones de un Vignola compulsado por cuanto maestro de obra contribuyera a extender la ciudad, desde fines del siglo pasado, sin ignorar a veces la existencia de cierto "modern-style" parisiense de comienzos del siglo, ciertas ocurrencias de arquitectos catalanes, y, para quienes, en los barrios primeros, querían sustituir las ruinosas casonas de antaño por edificaciones más modernas (hay dos de este tipo, notables, casi hermosas al cabo del tiempo, en ángulos de la antigua Plaza Vieja), las reposteras innovaciones de "estilo Gran Vía" de Madrid.



En todos los tiempos fue la calle cubana bulliciosa y parlera, con sus responsos de pregones, sus buhoneros entrometidos, sus dulceros anunciados por campanas mayores que el propio tablado de las pulpas, sus carros de frutas, empenachados de palmeras como procesión en Domingo de Ramos, sus vendedores de cuanto cosa pudieron hallar los hombres, todo en una atmósfera de sainete a lo Ramón de la cruz antes de que las mismas ciudades engendraran sus arquetipos criollos, tan atractivos ayer en los escenarios de bufos, como, más tarde, en la vasta imaginería —mitología— de mulatas barrocas en genio y figura, negras ocurrentes y comadres presumidas, pintiparadas, culiparadas, trabadas en regateos de lucimiento con el viandero de las cestas, el carbonero de carros entoldados a la manera goyesca, el heladero que no trae sorbetes de fresa el día en que sobran los mangos, o aquel otro que eleva, como el Santísimo, un mástil erizado de caramelos verdes y rojos para cambiarlos por botellas. Y, por lo mismo que la calle cubana es parlera, indiscreta, fisona, la casa cubana multiplicó los medios de aislarse, de defender, en lo posible, la intimidad de sus moradores.

La casa criolla tradicional —y esto es más visible aún en las provincias— es una casa cerrada sobre sus propias penumbras, como la casa andaluza, árabe, de donde mucho procede. Al portón claveteado sólo asoma el semblante llamado por la mano del aldabón. Rara vez aparecen abiertas —entornadas, siquiera— las ventanas que dan a la calle. Y, para guardar mayores distancias, la reja afirma su presencia, con increíble prodigalidad, en la arquitectura cubana.

Decíamos que La Habana es ciudad que posee columnas en número tal que ninguna población del continente, en eso, podría aventajarla. Pero también tendríamos que hacer un inmenso recuento de rejas, un inacabable Catálogo de los Hierros, para definir del todo los barroquismos siempre implícitos, presentes, en la urbe cubana. Es, en las casa del vedado, de Cienfuegos, de Santiago, de Remedios, la reja blanca, enrevesada, casi vegetal por la abundancia y los enredos de

sus cintas de metal, con dibujos de liras, de flores, de vasos vagamente romanos, en medio de infinitas volutas que enmarcan, por lo general, las letras del nombre de mujer dado a la villa por ella señoreada, o una fecha, una historicista sucesión de cifras, que es frecuentemente —en el Vedado— de algún año de los 70, aunque, en algunas, se remonta la cronología del herraje a los tiempos que coinciden con los años iniciales de la Revolución Francesa. Es también la reja residencial de rosetones, de colas de pavo real, de arabescos entremezclados, o en las carnicerías prodigiosas —de la Calzada del Cerro— enormemente lujosa en este ostentar de metales trabados, entrecruzados, enredados en sí mismos, en busca de un frescor que, durante siglos, hubo de solicitarse a las brisas y terrales. Y es también la reja severa, apenas ornamentada, que se encaja en la fachada de madera de alguna cuartería, o es la que pretende singularizarse por una gótica estampa, adornarse de floreos nunca vistos, o derivar hacia un estilo sorprendentemente sulpiciano. A veces la reja se acompaña de marmóreos leones vigilantes, de barandales que multiplican un motivo de cisnes wagnerianos, de esfinges que —como unas, que pueden verse en Cienfuegos— responden a la más pura estética de Mucha y la Exposición de 1900, con un indefinible sabor entre prerrafaelista y wildiano. Puede la reja cubana remedar el motivo caprino de las rejas de la Casa del Greco, evocar alguna morada de Aranjuez, o alojarse en ventanas que imitan las de algún castillo del Loire (y no falta en Cuba, los alcázares moriscos de reciente edificación, ni los castillos medioevales de remozada factura, ni las más inesperadas alusiones a Blois o Chambord), lo peculiar es que esa reja sabe enderezarse en todos los peldaños de la escala arquitectónico-social (palacio, cuartería, residencia, solar, covacha) sin perder una gracia que le es propia, y que puede manifestarse, de modo inesperado, en la sola voluta de forja que cierra el rastrillo de una puerta de pobrísima y despintada tabla.

Cuando, con este siglo, empezaron a crecer balcones en las fachadas —obsérvese que en las viejas mansiones coloniales los balcones, por lo general, son escasos y exigüos, salvo en las que los tienen de sobradillo y balastrada de madera— enlazándose, en proceso de continuidad, de una esquina a otra, aparecieron esos elementos inseparables de la rejería cubana que son los "guardavecinos" —nacidos para deslindar las porciones del aéreo mundo destinado a los altos municipales de éste o aquél. El "guardavecinos" fue como una frontera decorativa, puesta en el límite de una casa, o, en todo caso, de un piso, repitiéndose, en él —multiplicándose, por lo tanto—, toda la temática decorativa que ya había nacido en las rejas puestas al nivel de las calles, aupándose, elevándose con ello el barroquismo de los elementos arquitectónicos acumulados por la ciudad criolla al nivel de la calle. Nacieron allí, en lo alto, nuevas liras, nuevas claves de sol, nuevos rosetones, remozándose un arte de la forja que estaba en peligro de desaparecer con los últimos *portafaroles* (todavía quedan algunos, muy hermosos y ocurentes, en La Habana) que solían sacar el brazo propicio sobre el arco mayor de la puerta mayor cuyos "guardacantones", por lo demás, se integraban en un mundo peculiar; contemporáneo de los coches con calces de metal.

Todavía quedan algunos guardacantones, en las ciudades cubanas, verdécitos por el salitre, empastados de herrumbres, entre cuyos arabescos decorativos ha descubierto la cámara reveladora de Paolo Gasparini un inesperado mundo poblado de signos solares, de toscos motivos ornamentales que pueden tomarse por figuraciones de estrellas —vagos petroglifos que añaden su personalidad a cuanto se les integra en lo exterior—. Con la columna, la reja, el guardavecino, el guardacantón— a veces un motivo de adorno, en el remate de una ventana; un encaje de madera calada; un mascarón; una boca de gárgola en la esquina de un tejado— el estilo cubano se ha definido para la calle. Nos falta, ahora, conocer los barroquismos interiores.

IV

Así como los alarifes españoles quisieron, en los días de la temprana colonia, que las urbes de esta "llave y antecala del Nuevo Mundo" tuviesen el mayor número posible de "esquinas de fraile" —hasta el punto de anhelar el imposible de que todas lo fuesen y, para ello, recurrie-



ron, más de una vez, al ardid de la encrucijada de cinco calles—, el interior de la casa cubana fue durante siglos, tradicionalmente, guardador de penumbras e invitación a la brisa, con un juicioso aprovechamiento de sus rumbos. No había casa, en los días de mi infancia, donde no estuviese perfectamente localizado el "lugar del fresco",

que solía desplazarse de primavera a otoños, cuyo ámbito era juiciosamente aprovechado por los moradores, quienes, en prueba de amistad, revelaban sus arcanos a algunos visitantes escogidos. El "lugar del fresco" rompía, por lo demás, con las reglas de la urbanidad al uso. Si el "lugar del fresco" estaba allí, en un rincón del traspatio, o en la proximidad de las cocinas, no tardaban los habitantes, luego de una conversación protocolaria en un gran



salón que era siempre, como por casualidad, el lugar menos fresco de la casa, en trasladar sillones y butacas adonde empezara a descender el terral de las nueve, o, en ciertos meses, una "brisa de Cojimar" que, por encima del puerto, traía sus alientos de lluvias lejanas. De ahí que la obsesión de tener amaestrado algún "lugar del fresco" originaria la multiplicación de las mamparas.

Si acudiésemos a las definiciones de un diccionario corriente, tendríamos de la mampara –"cancel movable hecho de un bastidor de madera, de tela o cuero..." etc.– una idea muy distinta, en verdad, del importantísimo elemento decorativo y arquitectónico que se inscribió en la residencia cubana hace siglos, desempeñando una función que fue determinativa del estilo de la vivienda. Porque la mampara, puerta trunca a la altura del hombre, fue la verdadera puerta interior de la casa criolla, durante centenares de años, creando un concepto peculiar de las relaciones familiares y, en general, de la vida en común. La mampara clásica de la clase media cubana era todavía, en días de nuestra adolescencia, una puerta superpuesta –en cuanto a la colocación de los goznes– a la puerta real, que nunca se cerraba o abría, sino en casos de enfermedad o muerte del morador de una estancia, o cuando soplaban "los nortes" del invierno. Su parte inferior que, en las casas de vivienda –no así en las oficinas– era de madera, se adornaba en la parte superior, por lo general, de dos piezas de cristal opaco a menudo adornadas de calcomanías, rematadas, en lo alto, por una moldura de madera de diseño un tanto ojival, cuyos dos cuerpos eran cerrados por una borla de madera semejante a una granada. Las calcomanías decorativas, según fuese el gusto del morador, representaban manojos de flores, pequeños paisajes, o escenas humorísticas de tipo callejero –el requebro a la mulata, el marinero de juerga, el asno empecinado– cuando no conjugaban el tema geométrico (greca, astrágalos, arabescos...) comprados al metro en alguna locería bien

surtida. La mampara, que aislaba a los moradores lo suficientemente para que no pudiesen verse unos a otros, originaba, en las casas de mucha prole y mucha parentela, el hábito de conversar a gritos, de un extremo a otro de la vivienda, para mejor información al vecino de menudos conflictos familiares. El problema de la "incomunicabilidad", tantas veces planteado por los novelistas recientes no se planteaba en casa de mamparas, vibrante de cristales que transmitían cualquier pregón hasta las últimas penumbras del patio de las arecas y albahacas.

En la morada señorial, en cambio, la mampara era majestuosa y maciza. Se adornaba de espesas tallas inspiradas en motivos vegetales que en mucho evocaban los encrespamientos del Borromini.

En los días de mamparas vivas, expresivas, obra de artesanías presentes, no era lo mismo una mampara de casa-vivienda, una mampara de colegio –las había que ostentaban un JHC o un Santiago Apóstol– que una mampara recortadísima, en lo bajo, donde deseábase que los transeúntes, al pasar ante una taberna, viesen que alguna mujer del rumbo estaba sentada allí, de ligas bien puestas, con las piernas al desgaire. Por el empaque de la mampara, se sabía donde se estaba, quiénes eran los amos y qué comportamiento había que adoptar. La mampara participaba del mobiliario, de la decoración interior, de la heráldica, y hasta de la ética de la mansión. Estaba a medio camino entre las vegetaciones del patio y aquella policroma frontera entre lo que era la penumbra y lo que era del sol, que era el *medio punto*, elemento fundamental del barroquismo cubano.

V

El *medio punto* cubano –enorme abanico de cristales abierto sobre la puerta interior, el patio, el vestíbulo, de casas acostilladas de persianas, y solamente presentado con iluminación interna, palaciega, en las ventanas señoras de edificaciones de mucho empaque –es el *brise-soleil* inteligente y plástico que inventaron los alarifes coloniales de Cuba–, por seguro razonamiento, mucho antes de que ciertos problemas relacionados con la luz y la penetración de la luz preocuparan, en Río de Janeiro, a un famoso arquitecto francés. Pero cabe señalar aquí, de paso, que el *brise-soleil* de Le Corbusier no colabora con el sol; quiebra el sol, rompe el sol, aliena el sol, cuando el sol es, en nuestras latitudes, una presencia suntuosa, a menudo molestas y tiránica, desde luego, pero que ha de tolerarse en plano de entendimiento mutuo, tratando de acomodarse con él, de domesticarlo en cuanto sea posible. Pero, para entablar un diálogo con el sol hay que brindarle espejuelos adecuados. Espejuelos que sirvan al sol para ser más clemente con los hombres. De ahí que el *medio punto* cubano haya sido el Intérprete entre el Sol y el Hombre –el Discurso del Método en plano de inteligibilidad recíproca–. Si el sol estaba presente, tan presente que a la diez de la mañana su realidad se hacía hartamente deslumbrante para las mujeres de la casa, había que modificar, atenuar, repartir sus fulgores: había que instalar, en la casa, un enorme abanico de cris-

tales que quebrara los impulsos fulgentes, pasando lo demasiado amarillo, lo demasiado áureo, del incendio sideral, a un azul profundo, un verde de agua, un anaranjado clemente, un rojo de granadina, un blanco opalescente, que dese sosiego al ser acosado por tanto sol y resol de Sol. Crecieron las mamparas cubanas. Se abrieron, en su remate, los abanicos de cristales y supo el Sol que para entrar en las viejas mansiones –nuevas entonces– había que empezar por tratar con la aduana de los *medios puntos*. Ahí estaban los almorzadores de la luz. Ahí se pagaban, en atenuaciones, los derechos de alcabala de lo solar:

Pero el *medio punto* cubano, visto de modo crítico, no pasa de ser un vitral de fraccionamientos amplios, inapto a las detallísticas del historiador, que no se hace propicio a la narración de algo. A veces en el *medio punto* se insinúa la figuración de una flor, de un motivo de heráldica, de algún penacho barroco. pero nunca se llega ahí a la figuración. La construcción plana, de cristales traspasados por un sol mitigado, amaestrado, es de composición abstracta antes de que alguien pensara alguna posibilidad de abstraccionismo sistemático. Triángulos combinados, ojivas entrelazadas, despliegues de colores puros, manos de enormes cartas, definidos y barajados en cien casa de La Habana, que explican pro su presencia a la vez añeja y activa, ciertas características de la pintura cubana contemporánea. La luz, en los cuadros que esa pintura representa, les viene de adentro. Es decir: de fuera. del sol colocado detrás de la tela. Puesto atrás del caballete.

En cuanto a los millares de columnas que modulan –es decir: que determinan módulos y medidas, un *modulor*... en el ámbito habanero, habría que buscar en su insólita proliferación una expresión singular del barroquismo americano. Cuba no es barroca como México, como Quito, como Lima. La Habana está más cerca, arquitectónicamente, de Segovia y de Cádiz, que de la prodigiosa policromía del San Francisco de Ecatepec de Cholula. Fuera de uno que otro altar o retablo de comienzos del siglo XVIII donde asoman los San Jorges alanceando dragones, presentados con el juboncillo festoneado y el coturno a media pierna que Louis Jouvet identificaba con los trajes de los héroes de Racine, Cuba no llegó a propiciar un barroquismo válido en la talla, la imagen o la edificación. Pero Cuba, por suerte, fue mestiza –como México o el Alto Perú–. Y como todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo, el barroquismo cubano consistió en acumular; coleccionar; multiplicar; columnas y columnatas en tal demasía de dóricos y corintios, de jónicos y compuestos, que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, que era acompañado por columnas, que era vigilado por columnas que le medían el tronco y lo protegían del sol y de la lluvia, y hasta que era velado por columnas en las noches de sus sueños. La Multiplicación de las Columnas fue la resultante de un espíritu barroco que no se manifestó –salvo excepciones– en el atribuzonamiento de pilastras salomónicas vestidas de enredaderas doradas, sombreadoras de sacras hornacinas. Espíritu barroco, legítimamente antillano, mestizo de cuanto se transculturizó en estas islas del Mediterráneo americano, que se tradujo en un irreverente

y desacompañado rejuego de entablamentos clásicos, para crear ciudades aparentemente ordenadas y serenas donde los vientos de ciclones estaban siempre al acecho del mucho orden, para desordenar el orden apenas los veranos, pasados a octubre, empezaran a bajar sus nubes sobre las azoteas y tejados. Las columnatas de La Habana, escoltando sus Carlos III de mármol, sus leones emblemáticos, su India reinando sobre una fuente de delfines griegos, me hace pensar –troncos de selvas posibles, fustes de columnas rostrales, foros inimaginables– en los versos de Baudelaire que se refieren al "*temple où de vivants piliers-laissent parfois sortir de confuses paroles*".

